

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

77 | 2015
Varia

Colloque *António Reis et Margarida Cordeiro, cinéastes excentriques* à la Fondation Gubelkian

Raquel Schefer



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5078>

DOI : 10.4000/1895.5078

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2015

Pagination : 166-171

ISBN : 9782370290779

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Raquel Schefer, « Colloque *António Reis et Margarida Cordeiro, cinéastes excentriques* à la Fondation Gubelkian », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 77 | 2015, mis en ligne le 29 janvier 2016, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5078> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5078>

© AFRHC

rels et politiques. La Hong Kong Film Directors' Guild propose de son côté *The Ultimate Guide to Hong Kong Film Directors, 1979-2013*, édité par Freddie Wong Kwok-shiu (2014, en mandarin et anglais). Un dictionnaire très particulier, divisé en deux gros volumes, qui aborde les carrières de plus de 600 réalisateurs en activité à Hong Kong, depuis l'affirmation de la « New Wave » locale en 1979 jusqu'à la crise actuelle ; une crise motivée surtout par l'émigration en Chine continentale de nombreux talents. Chaque metteur en scène a droit à une photo-portrait, une filmographie, une biographie et, très souvent, un « Director's Statement », long ou court, c'est-à-dire un jugement sur soi-même. Un ouvrage de référence qui fera date. En rendant compte de Bologne 2014 dans ces pages, j'avais évoqué les travaux du cinéaste indien Shivendra Singh Dungarpur. Sa Film Heritage Foundation, fondée il y a un an, nous offre maintenant *From Darkness into Light. Perspectives on Film Preservation and Restauration*, édité par Rajesh Devraj (2015). L'ouvrage est à moitié consacré à des réflexions techniques ou éthiques sur l'état de la restauration cinématographique autour du monde, à moitié à des constats sur les progrès dans ce domaine, faits ou encore à faire, en Inde. Dungarpur et ses collègues souhaitent sauver d'urgence leur immense patrimoine, en partant d'une liste provisoire de 60 films, de *Chandidas* (Debaki Kumar Bose, 1932), à *Olavum Theeravum* (P.N. Menon, 1969). Commenté par d'illustres « parrains », tels Amitabh Bachchan, Aparna Sen, Vidhu Vinod Chopra, Shyam Benegal, Mani Ratnam, ce répertoire se veut un outil de recherche et en même temps un écrin aux chimères. (L. C.)

Jean-Pierre Bleys, Lorenzo Codelli, Jean A. Gili,
Pierre-Emmanuel Jaques, Myriam Juan,
Lucien Logette

Colloque *António Reis et Margarida Cordeiro, cinéastes excentriques* à la Fondation Gubelkian

Mesmo a sombra de uma árvore era, é, esteticamente geopolítica, interveniente e revolucionária.

« Même l'ombre d'un arbre était, est, esthétiquement géopolitique, intervenante et révolutionnaire. »

(António Reis, « E o cinema em democracia », *Cinéfilo*, n° 36, 15 juin 1974)

Presque quarante ans après la sortie de *Trás-os-Montes* (1976), le Colloque « António Reis et Margarida Cordeiro, cinéastes excentriques » a réuni un ensemble de chercheurs, français, portugais et italien, avec l'objectif de débattre de l'œuvre des deux réalisateurs portugais, « en proposant des nouvelles pistes d'analyse » sur ces problématiques fondamentales. Organisé par Miguel Armas (Paris 3), Guillaume Bourgois (Grenoble 3), Teresa Castro (Paris 3), Mathias Lavin (Paris 8), Maxime Martinot (Paris 8), António Preto (ESAP / ULP Porto) et la programmatrice Elisabete Fernandes, le colloque s'est tenu le 4 juin 2015 à la Fondation Gulbenkian, à Paris. La veille, une projection de *Trás-os-Montes* au Centre Georges Pompidou a inauguré la rencontre.

Le Colloque visait tout d'abord, à (re)situer historiquement *et* géographiquement l'œuvre des deux cinéastes, ce que l'adjectif « excentrique » de l'intitulé condense à lui seul. Mis en exergue par Teresa Castro et Matias Lavin dans le discours d'ouverture du colloque, cet adjectif appliqué à la filmographie de Reis et Cordeiro, revêt une dimension historique, géographique et culturelle (celle d'un mouvement qui s'écarte du centre pour explorer les marges, tout en les déplaçant, et prospecter la profondeur du temps à partir d'une position excentrique), une dimension esthétique formelle (qui convoque l'« excentrique » dans l'histoire de l'art et, en particulier, dans celle de l'avant-garde) et une dimension éthico-politique (l'idée d'une thébaïde aux passages parallèles, ouverte à son contexte historique).

Au long de la journée, les différents intervenants ont inscrit l'œuvre extra-ordinaire de Reis et Cordeiro dans l'histoire du cinéma portugais, ne négli-

geant pas ses répercussions et son devenir. Divers chercheurs, comme Guillaume Bourgois, ont mis en avant la manière dont un certain cinéma portugais contemporain, notamment celui de Pedro Costa, se réclame de cette filiation poético-politique et recoupe une même signification d'« excentrique ». Évaluer la place occupée par Reis et Cordeiro dans le cinéma portugais est un geste indissociable de celui de questionner la singularité de ce cinéma. Comme souligné par Castro et Federico Pierotti (Università degli Studi di Firenze), les films de Reis et Cordeiro constituent l'un des moments fondateurs de ce qu'on appellera l'« école portugaise ». Néanmoins l'un des propos de la rencontre était aussi d'interroger cette catégorie à partir de l'œuvre des deux cinéastes. Il était également question de problématiser la place de cette filmographie dans les études cinématographiques portugaises et dans le processus de construction de ces mêmes études et d'une histoire du cinéma portugais moderne. Cette problématisation a assumé, essentiellement, un double versant : d'une part, l'affirmation de l'inadéquation de la catégorie de « cinéma national » pour décrire cette filmographie et l'hypothèse de son appartenance à une « constellation poético-ethnographique » (Lavin) transnationale et transhistorique (Dovjenko, Epstein, le Pasolini mythique, Paradjanov, Kiarostami...); d'autre part, la manière dont la figure de Reis, poète, scénariste, pédagogue, « paysan du cinéma » (Daney-Oudart), et ses langages, compose une œuvre autrement qu'en « simple » cinéaste. Voici où réside la difficulté de situer les figures de Reis et Cordeiro dans l'histoire du cinéma portugais : leur œuvre fonde et en même temps excède, à travers sa dimension universelle, ce cinéma (et le cinéma en général) et sa singularité. Elle est au centre et aux marges de cette histoire.

Il s'agissait aussi de (re)localiser géographiquement cette œuvre. Ce cinéma est triplement aux marges : il a été relégué aux marges de l'histoire du cinéma après la reconnaissance critique des années 1970 et 1980 ; ce cinéma du visible qui s'établit pourtant dans les marges de la visibilité et fait échec au réel

se situe intentionnellement en dehors de tout canon de genre ; il est doté de la vocation d'un déplacement vers les marges, soit-elles sociales (*Jaime*, 1974, réalisé en solitaire par Reis) ou territoriales (*Trás-os-Montes*). Cette circulation dans les marges, et vers les lieux d'origine, est liée d'ailleurs à une autre proposition du colloque, celle de (re)positionner disciplinairement une filmographie qui, comme le précisent les organisateurs, mêle « invention formelle et renouvellement de l'anthropologie filmée », cela dans le contexte historique du Portugal prérévolutionnaire, révolutionnaire et postrévolutionnaire. La variété des champs disciplinaires présents, avec la participation de chercheurs venus de l'esthétique et de l'histoire du cinéma, de l'anthropologie et de l'histoire culturelle, s'est montrée en parfaite cohérence avec cette approche interdisciplinaire d'une filmographie elle-même pleinement transversale.

La première intervention du colloque, celle de l'anthropologue et cinéaste Catarina Alves Costa, a répondu à cette volonté de dégager la poétique et la politique du cinéma de Reis et Cordeiro. Comment le regard ethnographique se transforme-t-il dans cette œuvre filmique en évocation, voire transfiguration, poétique du réel ?, s'est interrogée la chercheuse. Pour répondre à cette question, Alves Costa a développé une réflexion critique venue de l'anthropologie, analysant la manière dont ce cinéma a construit une représentation du pays rural, du paysage et du peuple comme « gardien de la tradition et de l'utopie ». En définissant cette œuvre comme une filmographie « de l'imagination d'inspiration ethnographique », la chercheuse a reconsidéré sa position dans le cinéma portugais, notamment par rapport à cet événement majeur que fut la Révolution de 1974-1975. Pour Alves Costa, le cinéma de Reis et Cordeiro n'amorce pas une rupture, en termes thématiques, avec le cinéma de tendance ethnographique antérieur à 1974, ce cinéma du départ à la campagne et de l'indétermination de genre, selon la définition de José Manuel Costa (« *Questões do Documentário em Portugal* » dans Nuno Figueiredo et Manuel Guarda, dir., *Portugal: Um Retrato Cine-*

matográfico, 2004). Néanmoins, contrairement à un cinéaste comme António Campos, Reis et Cordeiro cherchent une évasion poétique fondée sur la rencontre entre le « même » et l'« autre ». Les deux réalisateurs proposent un regard sur un pays essentiellement rural et sur sa culture populaire à travers la représentation d'un paysage imaginaire, recomposé et hybride, reconstruit cinématographiquement dans un passé lointain. Il s'agit donc d'un cinéma « impur », tantôt du point de vue de l'anthropologie visuelle, tantôt dans la perspective des codes de genre du documentaire. Tout effet de réalité est déplacé dans ce cinéma de dérive ethnographique et poétique. Cinéma de dérive temporelle aussi puisque, tout en faisant référence à un passé anhistorique et à une vitalité primitive, cette œuvre met en évidence un déracinement du temps comme rejet de la société présente. Ce geste n'est pourtant pas de fermeture mais d'ouverture du réel : cette ouverture produit un décentrement, un passage par où le passé se pose dans le moment présent et s'agence le rapport au futur et à une culture à venir. Selon Alves Costa, la dimension politique de ce cinéma découle précisément de ce modèle de représentation du lieu-ci comme un lieu poétique, mythique et imaginaire. Au cours de la discussion qui a suivi la communication d'Alves Costa, Castro a accentué la manière dont le temps mythique et le temps présent (un présent en transformation, visible dans *Trás-os-Montes* notamment à travers la question de l'émigration) s'imbriquent dans ce cinéma, l'écartant du principe d'exclusion des processus de transformation qui caractérise encore dans cette période historique certains courants de recherche en anthropologie. Dans sa communication, Bourgois a, lui aussi, interrogé les puissances de transformation du réel du cinéma de Reis et Cordeiro. En développant une analyse approfondie de l'œuvre littéraire de Reis, le chercheur a établi des parallélismes entre sa « poésie littéraire » et sa « poésie filmique ». Quasi oubliée de l'histoire de la littérature portugaise du ^{xx}^e siècle, la poésie de Reis s'inscrit dans le prolongement du néo-réalisme littéraire, annonçant les traits narratifs et formels majeurs de son

cinéma à venir. Pour Bourgois, cette production poétique offre des pistes importantes pour comprendre l'œuvre filmique de Reis, en particulier le principe de transfiguration du réel et l'instauration d'un nouveau type de rapport entre le regardeur et le regardant. Dans ses deux recueils poétiques, *Poemas Quotidianos* (1957) et *Novos Poemas Quotidianos* [1959 et 1967 (édition augmentée)], Reis décrit le quotidien portugais des années 1950, principalement celui des classes travailleuses. La poésie de Reis est « allumée » par une conception particulière du réalisme, au sein de laquelle la question du regard et de sa mise en place est centrale. L'acte de voir et l'ouverture d'un champ de vision inattendu, avec sa phénoménologie propre, épaississent le réel et l'ouvrent au fantastique. Dans les espaces hantés du poème, la parole se fait outil d'exploration d'un quotidien mystérieux et étrangement inquiétant. Ce mouvement correspond à une rencontre double de l'altérité : l'altérité de ceux dont les modes de vie sont décrits ; l'altérité du réel lui-même. Cette double dimension de l'altérité réapparaîtra dans le cinéma de Reis et Cordeiro liée à un mouvement d'ouverture à autrui et à une mise en tension du rapport entre le regardeur et le regardant. L'inversion du rapport habituel entre le réel et sa représentation suggère l'hypothèse d'une égalisation (et, même, d'un retournement) des perspectives. C'est dans la mesure où le quotidien devient surnaturel que le regard est mis en inquiétude et amené à changer. Le cinéma de Reis et Cordeiro s'affirme donc comme un instrument de résistance poético-politique contre l'uniformisation des modes perceptifs et cognitifs. L'idée d'innovation et de bouleversement de ce domaine constitue l'un des aspects les plus prolifiques de cette intervention.

Cette conception ressort également de la communication de l'écrivain, poète, cinéaste et critique Regina Guimarães, lue par Jacques Lemièrre (Lille 1). Dans ce texte personnel et poétique, Guimarães décrit son émerveillement devant la découverte de *Jaime* lors de sa sortie en salle en 1974. En inscrivant ce film dans une tradition surréaliste remontant à Lautréamont (le titre du

texte est « Rencontre fortuite entre un parapluie noir et un tas de maïs épluché »), Guimarães accentue, elle aussi, la préparation d'« un terrain d'égalité instable reliant ceux qui regardent et ceux qui ont été filmés » et le « mouvement de reconstruction totale du monde sensible ». Pour l'auteur, *Jaime* est un film « orphelin » dans le cinéma portugais, avec une « descendance considérable ».

La communication de Mickaël Robert-Gonçalves (Paris 3) a visé, précisément, à inscrire l'œuvre « exceptionnelle » de Reis et Cordeiro dans l'histoire du cinéma portugais et, plus exactement, dans l'« acheminement esthétique » vers la Révolution de 1974-1975. À travers un travail de mise en perspective de cette filmographie dans l'histoire du cinéma portugais et de cette propre histoire, Robert-Gonçalves a insisté, en traitant toujours avec précaution la notion, sur le tournant « *inespéré* » (César João Monteiro) de *Jaime*, anticipation esthétique de la Révolution. En proposant une approche selon laquelle l'art ne serait plus, comme dans une certaine esthétique marxiste, un reflet de la structure, mais un marqueur de grandes transformations à venir, Robert-Gonçalves a abordé l'« œuvre de recherche » de Reis et Cordeiro selon trois prismes historiques : l'histoire politique, l'histoire du cinéma et l'histoire personnelle du couple, posant notamment la question de l'intime. Anticipant le tournant historique et politique d'avril 1974, *Jaime* se sépare du cadre du *Cinema Novo*. L'intervention de Robert-Gonçalves s'est montrée d'ailleurs animée par la volonté théorique de remettre en cause une histoire d'écoles et de mouvements qui, comme l'a noté le chercheur, « peut anéantir la vigueur et l'hétérogénéité des formes proposées ». En ce sens, si l'œuvre de Reis et Cordeiro coïncide avec les grandes bornes qui délimitent le *Cinema Novo*, elle est marginale dans l'histoire de ce mouvement. Son exceptionnalité esthétique semble résister à toute classification. À travers le recours à une abondante documentation, le chercheur a retracé le contexte de réception de *Jaime*, qui atteste de cette exceptionnalité, d'une « puissance esthétique et politique ». S'inspirant de

la notion « d'efficacité politique » du cinéma de Dominique Noguez, Robert-Gonçalves a défini le cinéma politique, toujours à partir de *Jaime*, comme un cinéma de « subversion formelle ». Le chercheur a appliqué une autre catégorie de Noguez au film de 1974, celle de « cinéma prospectif ». Cette lecture permet, selon Robert-Gonçalves, de disloquer la place attribuée au film dans l'histoire du cinéma portugais et de penser *aussi* en termes de rupture, esthétique et politique, sa position à l'égard du *Cinema Novo*. *Jaime* s'insère dans une généalogie d'œuvres cinématographiques sur la folie (Ruspoli, Depardon...) ; il peut être réexaminé à la lumière de ses répercussions [sur *Veredas* (1977) de Monteiro, cité comme exemple] ; il se rapproche de deux films de la période révolutionnaire, *Dez de Junho – Mercado da Primavera*, *Pintura Coletiva* (1975) de Manuel Costa e Silva et *Júlio de Matos, Hospital* de José Carlos Marques. Selon Robert-Gonçalves, malgré sa singularité, *Jaime* permet en effet de saisir les lignes de force du cinéma portugais des années 1970.

Pierotti a proposé, lui aussi, une lecture de *Jaime*. Nous invitait à tracer un parallèle entre la biographie individuelle de Jaime Fernandes, protagoniste du film de Reis, et l'histoire du peuple portugais pendant les quarante-huit ans de dictature, Pierotti a analysé comment le geste artistique du personnage, « profond et ancestral », devient le symbole d'une action de résistance contre la dictature et tout pouvoir disciplinaire. Dans cette approche iconographique et iconologique du film, la question du regard assume à nouveau une position centrale. Le chercheur a examiné l'opposition entre deux régimes scopiques différents : le regard paranoïaque du dispositif de surveillance de l'architecture panoptique de l'hôpital psychiatrique Miguel Bombarda ; le regard dialectique construit par l'écriture cinématographique. L'opposition entre ces deux régimes scopiques structure le film, acquérant une expression formelle, notamment à travers le dispositif de mise en abyme entre le dedans et le dehors, qui transforme l'espace fermé de l'hôpital dans un symbole de la

clôture et de l'anachronisme de l'*Estado Novo*, ainsi que de la dimension paranoïaque du pouvoir. Pierotti a illustré le deuxième régime scopique en retraçant ses liens possibles avec la culture cinématographique des années 1970 par rapport au contexte portugais et international. Film de son temps, *Jaime* reflète la dimension théorique (et cinématographique) du sujet de folie dans cette période historique (Cf. les ouvrages de Foucault entre 1961 et 1975). Selon le chercheur florentin, la conception dialectique de l'écriture cinématographique s'enracine dans les références de la théorie du cinéma propres aux intellectuels portugais de cette période, dévoilant l'influence d'Eisenstein, des écrits de Lotte Eisner sur l'Expressionnisme allemand et surtout celle de Noël Burch. Pierotti s'est intéressé, en particulier, aux répercussions de *Praxis du cinéma* (1969), traduit en portugais en 1973, dans l'adoption de certaines formes filmiques qui deviendraient des traits « identitaires » du cinéma portugais. À travers une analyse de la structure et des formes dialectiques de *Jaime*, ces dernières identifiées comme le raccord d'espaces-temps et le rapport entre le son et l'image, Pierotti a offert, en guise de conclusion, trois définitions possibles du film. Selon lui, *Jaime* est un film « schizophrénique » dans la mesure où son esthétique de l'ordre social passe par la remise en question des paramètres du langage cinématographique (non-linéarité, formes temporelles complexes, etc.), en culminant dans la formation d'un nouveau mode de regard. *Jaime* est aussi un film politique, pensé selon un « horizon contemporain et cosmopolite » et un tissu complexe de références théoriques. Ce regard sur la folie est, enfin, « liminaire », l'un des moments fondateurs de la tradition moderne du cinéma portugais. Pendant la discussion qui a suivi la présentation de Pierotti, Castro a exposé la féconde proposition de penser *Jaime* non plus du côté de la folie mais à partir des études d'Eisenstein sur la pensée pré-logique et la mentalité primitive.

Dans son intervention, Preto a posé un regard transversal sur la filmographie de Reis et Cordeiro, inversant sa séquence chronologique, à savoir com-

mençant par *Rosa de Areia* (1989), leur dernier film, et remontant jusqu'à *Trás-os-Montes*. Reprenant certaines questions introduites par Pierotti, le chercheur a traité dialectiquement l'œuvre du couple pour essayer de comprendre la question du temps et sa dimension politique sous un prisme « géologique ». Le cinéma de Reis et Cordeiro est géologique parce qu'il tente, à travers ses coupes stratigraphiques, de donner une « vision d'ensemble » des temporalités qui sont simultanément présentes dans un même lieu, comme dans le lieu du rêve, espace de la rencontre par excellence. Ces récits de tous et d'un seul temps présentent, selon Preto, une forme dialectique « généralisée » : opposition entre le regardeur et le regardant, la réalité et l'imagination, le politique et l'intime, etc. Au-delà d'un cinéma géologique, ces récits constituent un cinéma de la « liquidité », un cinéma de processus et non d'états fixes. En ce sens, dans *Trás-os-Montes*, le Nord-Est est représenté comme une « crèche enchantée ». Ce territoire est figuré au présent, comme une réalité en transformation (conception alternative à celle d'Alves Costa), sous un angle historique qui remonte aux origines. La ruralité est rendue cosmopolite à travers la présence du cinéma. Les traversées de l'histoire (l'histoire de Branca Flor, par exemple), les voyages dans le temps (l'histoire des deux amis explorateurs), suggèrent une historicité de la nature (la nature comme ruine) et la perspective d'un devenir organisateur auquel l'homme participerait à travers l'écriture du paysage. *Trás-os-Montes* est ainsi un film du « choc entre échelles », entre le cosmique et l'humain (la question du mystère), le temps de la poésie et le temps de la prose, le mythe et le réel. Cet aspect résume l'une des opérations les plus fondamentales de ce film qui, tout en participant du mouvement de (ré)invention de l'anthropologie visuelle au Portugal, contrarie dialectiquement (destruction-construction) le programme de cette discipline d'énoncer une réalité avant qu'elle ne disparaisse. Pour Preto, le cinéma de Reis et Cordeiro s'éloigne de l'anthropologie visuelle parce qu'il ne se limite pas à documenter la réalité au sens prosaïque, non plus que dans un

but de préservation. Bien au contraire, il croise le regard sur la réalité présente avec une représentation ancestrale mythique de cette réalité (à travers notamment les archétypes). Par le mouvement d'une «écologie dialectique [et politique] de contraires», ce regard, contemplatif, est institué comme action et donc comme champ possible de production d'effets de transformation.

Dans la dernière intervention, Lemièr s'est proposé de repenser l'œuvre sur la base d'une approche historico-esthétique. Cette tentative de systématisation s'est organisée autour de trois axes thématiques principaux : le moment historique de surgissement du cinéma de Reis et Cordeiro ; le contexte de réception de *Trás-os-Montes* ; l'inscription de cette «poésie du paysage» dans l'histoire du cinéma portugais, notamment par rapport à l'œuvre d'Oliveira. À travers la notion de «plaque sensible», rapprochée de l'adjectif «excentrique», Lemièr a examiné ce cinéma comme «une surface dont s'imprime la puissance d'une voie propre, un dépôt d'attentes et de conflits». Cette singularité «fragile» a exposé les deux cinéastes aux contraintes qui ont frappé les meilleurs films portugais de 1964 à 1994. Ces contraintes ont néanmoins ouvert un champ de possibilités formelles : l'innovation formelle naît de cette tension même. Le chercheur a également abordé la dialectique entre la puissance événementielle, celle de la Révolution de 1974-1975, et la préparation intellectuelle et existentielle de Reis, ce «néophyte de la culture populaire». À partir de ses conversations avec Pedro Costa, Lemièr a traité, enfin, des effets de transmission et d'héritage de l'œuvre, en plaçant les deux cinéastes à côté d'Oliveira en tant que «forces originaires» du cinéma portugais contemporain.

À travers ces sept riches interventions, de nouvelles perspectives sur l'œuvre de Reis et Cordeiro ont été proposées. Ces approches ne permettent pas seulement d'arracher cette filmographie aux pages de l'oubli mais aussi de repenser ensemble l'histoire du cinéma portugais et ses catégorisations au-delà de tout essentialisme identitaire et à travers une ouverture au monde. Dans le même temps,

cette réévaluation critique est accompagnée d'une ouverture temporelle autorisant, par une pensée dialectique, d'inscrire le cinéma de Reis et Cordeiro dans une généalogie filmique tout en considérant son caractère de transgression et de rupture. Ce mouvement offre aussi la possibilité d'insérer le cinéma portugais contemporain dans une histoire plus complexe, démarche d'autant plus importante que la place qui lui est accordée aujourd'hui par la critique présente le risque de retour du canon d'une «école portugaise».

Raquel Schefer

Colloque international «“Splendid Innovations” : The development, reception and preservation of screen translation» (British Academy, Londres, 21-22 mai 2015)

La traduction audiovisuelle n'a pas attiré de façon constante l'attention des historiens du cinéma. Ce sont plutôt les traductologues qui se sont intéressés à ce champ – et encore, surtout depuis les années 1990. Souvenir de certaines positions cinéphiliques extrêmes, comme celle d'un Langlois, affirmant qu'«en passant des films sans sous-titres, [il a] obligé les gens à regarder», ou d'un Rivette écrivant que «c'est [le langage de la mise en scène], et non le japonais, qu'il faut apprendre pour comprendre “le Mizoguchi”»? Critiques et historiens du cinéma font souvent abstraction de la manière dont les films sont traduits hors de leur sphère linguistique d'origine, quand bien même ce passage influe sur le sens qu'un spectateur donne à une œuvre et sur le souvenir qu'il en garde (que l'on songe par exemple au carton fameux de *Nosferatu*, prisé par les surréalistes et pourtant très éloigné de l'allemand). Cela étant, *1895 revue d'histoire du cinéma* a rendu compte de deux parutions récentes portant sur la traduction audiovisuelle : le n° 23-24 de la revue *Décadrages* (dans le n° 70, été 2013) et *le Doublage et le sous-titrage. Histoire et esthétique* (n° 75, printemps 2015), dû à Jean-François Cornu, traducteur, chercheur indépendant et corédacteur de la revue en ligne *l'Écran*